

« SHE MADE MOUTHS AT ME INSTEAD OF SPEAKING »: MARIE BROC, L'IDIOTE DE VILLETTE (CHARLOTTE BRONTË, 1853)

ISABELLE HERVOUET
Université Clermont-Auvergne

1. *Villette* (Charlotte Brontë, 1853) offre à ses lecteurs la confrontation entre Lucy Snowe, la narratrice-protagoniste, et Marie Broc, une enfant attardée (« a crétin¹ »), située tout à la fois à la marge de l'univers dans lequel évolue Lucy (un pensionnat où précisément les jeunes filles apprennent à devenir des adultes accomplies) et à celle du roman, où elle ne fait qu'une brève apparition. Le caractère périphérique du personnage ne saurait cependant masquer l'importance du tête-à-tête avec Marie Broc, dont Lucy a la charge tout au long d'une période de grande solitude qui s'achève par l'effondrement physique et psychique de l'héroïne. Central et spectaculaire, cet épisode dépressif conduit le lecteur de Brontë à en questionner tous les aspects, et en particulier la garde de l'idiote². Or en revenir à Marie Broc, c'est être frappé par l'énergie dépensée par Lucy pour maintenir celle-ci dans la sphère de l'humain, énergie qui témoigne du caractère insupportable du spectacle que le personnage, objet d'horreur, offre à Lucy.
2. Tous ceux que la fiction de Brontë passionnent connaissent bien les ressorts de la création des personnages qui entourent l'héroïne brontéenne, ces figures dont Karen Chase, à propos de *Jane Eyre*, explique qu'elles servent ce qu'elle appelle « Bildung by negative example³ » : nombre de personnages secondaires pénètrent dans l'histoire afin d'obliger l'héroïne à se confronter à de multiples possibles (autant de modèles qu'elle pourrait suivre), qu'elle évalue puis, bien souvent, rejette. L'hypothèse défendue ici sera qu'en dépit des apparences, le personnage de l'idiote incarne l'un de ces possibles, cette fois-ci sous la forme d'une réelle menace pour l'intégrité psychique de l'héroïne, menace que signale l'épisode dépressif. Le destin proposé au travers du personnage de l'enfant attardée est de toute évidence plutôt une *absence* de destin, l'idiote au nom de contenant vide figurant nécessairement l'impuissance à construire tout progrès ou évolution.
3. Grâce à l'étude de la relation spéculaire que Lucy entretient avec l'idiote, nous verrons que le
 - 1 L'action se situe dans un pays francophone. Marie Broc est appelée « crétin » (avec l'accent aigu mais sans le « e ») dans le roman.
 - 2 Le terme « idiotie » est bien sûr utilisé ici avec le sens conféré au XIX^e siècle.
 - 3 K. Chase, *Eros and Psyche*, 78.

destin proposé par Marie Broc ne se cantonne pas au défaut de progrès. La jeune fille, figure de la stase, matérialise en effet la tentation d'un processus régressif qu'il nous faudra relire à la lumière des travaux de Julia Kristeva sur l'abjection. Marie Broc, nous semble-t-il, incarne à la fois la difficulté du sujet féminin à définir l'Autre (plus précisément le maternel) dans une altérité stable, et la crainte (ou la tentation ?) d'une régression définitive qui réduirait à néant toute construction identitaire.

Marie Broc, double inversé de Lucy Snowe

4. Dans un article passionnant consacré à la fascination des Victoriens pour l'idiotie vers 1850 (précisément au moment où Brontë écrit *Villette*), Sally Shuttleworth explique que durant une brève période, quelques années avant Darwin, les Victoriens s'interrogent sur la possibilité de guérir l'idiotie, pourtant considérée jusqu'alors comme incurable et ne relevant donc pas de la médecine :

The idiot in mid-nineteenth century culture was a figure of ontological indeterminacy, not only crossing boundaries but troubling and disturbing them: at once animal and human, child and adult; an adult who is always childish, and a child who is never a child. [...] The 1850s were a turning point in attitudes to idiocy as the reforming zeal of moral management bore practical fruit in the construction of special asylums, raising at the same time many questions about the relationship between idiocy, insanity and normality⁴.

Le débat, mené du côté des écrivains notamment par Charles Dickens et Harriet Martineau⁵, témoigne aussi bien de l'intérêt humaniste pour la figure de l'idiote que des hésitations suscitées par le phénomène de fascination-répulsion qu'elle provoque. C'est ainsi que dans l'article intitulé « Idiots », publié en juin 1853 dans son magazine *Household Words*, Dickens peut tout à la fois se féliciter des remarquables résultats de l'éducation des idiots dans les quelques asiles ou écoles fondés à la fin des années 1840, et continuer de décrire, fasciné :

[t]his idiot child of thirteen, sitting in its little chair before the fire - as to its bodily growth, a child of six; as to its mental development, nothing - [...] [t]his idiot little man of eight, with the extraordinary small head, the paralytic gestures, and the half-palsied forefinger, eternally shaking before his hatchet face as he chatters and chatters⁶.

4 S. Shuttleworth, « Cultural Constructions of Idiocy in the Mid-Nineteenth Century », 17-18.

5 Voir l'ensemble de l'article de S. Shuttleworth mentionné dans la note précédente. Pour Harriet Martineau, voir H. Martineau, « Idiots Again », *Household Words*, Volume IX.

6 C. Dickens, « Idiots », *Household Words*, Volume VII, 316.

Shuttleworth explique cependant que la fiction de Charlotte Brontë, et notamment sa création du personnage de Marie Broc, montrent que l'écrivaine se désintéresse du débat :

In 1850 Charlotte Brontë had been sent by her friend, the eminent physician John Forbes, a copy of his book, *A Physician's Holiday*, which detailed his visit to Dr Guggenbühl's asylum for cretins. Forbes enthusiastically reinforced contemporary views on the educability of cretins; Brontë, by contrast, offers a very different vision. Her cretin had an 'aimless malevolence' and could not be left for a minute⁷.

5. Ce manque d'intérêt, semble-t-il, est le signe qu'avec la création de Marie Broc, le projet de Brontë est bien différent de celui de Dickens ou de Martineau. Pour mieux le comprendre, sans doute faut-il commencer par examiner quel usage l'écrivaine fait du terme « idiot » dans sa fiction. Dans *Jane Eyre*, sans véritable surprise, le terme apparaît lorsque sont évoquées les tares familiales de Bertha. Rochester explique ainsi : « "Bertha Mason is mad; and she came of a mad family; idiots and maniacs through three generations"⁸ », puis : « "My bride's mother [...] was only mad, and shut up in a lunatic asylum. There was a younger brother, too - a complete dumb idiot"⁹ ».

6. En faisant surgir Bertha d'une lignée d'idiots et de fous, Brontë semble se refuser à établir clairement la distinction entre l'idiotie et la maladie mentale, distinction que font pourtant ses contemporains qui pensent depuis trois décennies, avec Esquirol, que l'idiotie n'est pas une maladie mais un « état dans lequel les facultés intellectuelles ne se sont jamais manifestées ou n'ont pu se développer¹⁰ ». La folie, elle, selon la conception qu'en ont les Victoriens, peut survenir à tout moment, surtout chez une femme¹¹. En négligeant de bien distinguer les deux états, Brontë brouille la frontière entre l'idiotie et ses héroïnes, des femmes malades de solitude. Jane, en effet, se décrit ainsi : « [...] a greater fool than Jane Eyre had never breathed the breath of life, [...] a more fantastic idiot had never surfeited herself on sweet lies¹² ». On retrouve dans *Villette* cet emploi ambigu du terme. « Idiot » apparaît à cinq reprises, une fois pour s'appliquer à Marie Broc

7 S. Shuttleworth, « Cultural Constructions of Idiocy in the Mid-Nineteenth Century », 31.

8 C. Brontë, *Jane Eyre*, 249.

9 *Ibid.*, 260-1.

10 « L'idiotie est cet état dans lequel les facultés intellectuelles ne se sont jamais manifestées ou n'ont pu se développer assez pour que l'idiot ait pu acquérir les connaissances relatives à l'éducation que reçoivent les individus de son âge et placés dans les mêmes conditions que lui. L'idiotie n'est pas une maladie, c'est un état » (Esquirol, article « Idiotisme », *Dictionnaire des sciences médicales*).

11 On trouvera aisément de nombreuses confirmations et analyses de ce point de vue. Voici par exemple ce qu'écrit Elaine Showalter : « [...] despite their awareness of poverty, dependency, and illness as factors, the prevailing view among Victorian psychiatrists was that the statistics proved what they had suspected all along: that women were more vulnerable to insanity than men because the instability of their reproductive systems interfered with their sexual, emotional, and rational control » (Elaine Showalter, *The Female Malady*, 55).

12 C. Brontë, *Jane Eyre*, 136.

(« Limited are your powers, for in tending one idiot you fell sick¹³ »), quatre fois pour désigner Lucy : une fois par métaphore dans le chapitre 24 « they see the long-buried prisoner disinterred, a maniac or an idiot » (356), à trois reprises au cours d'une scène du chapitre 35 qui voit Lucy contrainte de rédiger une composition en français sous le regard sévère de deux examinateurs, dont elle suppose qu'ils la croient dépourvue de toute intelligence : « I heard one of my examiners [...] whisper [...], "Est-elle donc idiote ?" "Yes," I thought, "an idiot she is, and always will be, for such as you." [...] "Gentlemen, you had better let me go; you will get no good of me; as you say, I am an idiot" » (493-4).

7. Le terme est donc parfois utilisé par Brontë avec une connotation péjorative, ce qui est assez rare au milieu du XIX^e (et non systématique chez elle) mais pourrait expliquer pourquoi elle a également recours au terme français, « crétin » ne désignant que Marie Broc. Si « idiot » rapproche les deux personnages, « crétin », lui, marque bien la distance qui sépare Marie Broc de Lucy.

8. Cette tentative de mise à distance cède cependant devant les raisons impérieuses qui ont présidé à la création de Marie Broc. Le zèle réformateur qui conduit à penser que l'idiot peut être guéri ou tout au moins éduqué n'est pas, nous l'avons vu, le propos de Brontë. Pour l'écrivaine, l'idiot correspond bien à une personne privée, selon l'étymologie stricte du terme : « Du latin, *idiotia*, ignorant, dérivé d'un terme grec [...] signifiant particulier, par opposition à magistrat¹⁴ ». Marie Broc relève du « particulier », du privé, et même, pourrait-on dire, de l'intime, dans la mesure où elle est là pour dire quelque chose de Lucy Snowe (comme le montre si clairement l'emploi du terme « idiot » dans le roman). La critique dans son ensemble s'accorde sur ce point, en s'appuyant notamment sur le fait que le personnage apparaît au milieu de la séquence de grande solitude et de dépression :

[...] the cretin is an externalized representation of Lucy's own primal but now stunted desires, she is the hungering, restless, untamed part of the self that Lucy has tried unsuccessfully to cage and starve¹⁵.

Lucy's attempts to control Marie are displaced efforts to control her own wayward desires [...], which result in her mental and physical collapse¹⁶.

The "deformed" figure, whose "mind, like her body, was warped" becomes a negative self-projection for Lucy, whose slight frame and seething mind are warped by passionate jealousy of the amatory

13 C. Brontë, *Villette*, 280.

14 *Littré : dictionnaire de la langue française*.

15 E. Showalter, *The Female Malady*, 71.

16 P. McDonagh, *Idiocy*, 123.

successes of the more amply endowed Ginevra Fanshawe¹⁷.

Lucy feels as if she is imprisoned with some strange untamed animal, for the cretin is a last nightmarish version of herself - unwanted, lethargic, silent, warped in mind and body, slothful, indolent, and angry¹⁸.

Ces quatre analyses, comme d'autres, choisissent d'inscrire Marie Broc dans la lignée de Bertha (ce qui semble parfaitement cohérent) et lisent le personnage comme Sandra Gilbert lit celui de Bertha, c'est-à-dire comme l'incarnation de la rage inconsciente de la femme impuissante à se construire un destin et à se faire aimer. La lecture proposée ici sera légèrement différente.

9. L'apparition brutale de Marie Broc dans la diégèse est étoffée *a posteriori*. Étonnamment en effet, la diégèse mentionne la présence puis le départ de l'idiote sans que le personnage ait été décrit comme répulsif :

[...] the house was left quite empty, but for me, a servant, and a poor deformed and imbecile pupil, a sort of crétin, whom her stepmother in a distant province would not allow to return home. [...] The crétin did not seem unhappy. I did my best to feed her well and keep her warm, and she only asked food and sunshine, or when that lacked, fire. Her weak faculties approved of inertia: her brain, her eyes, her ears, her heart slept content; they could not wake to work, so lethargy was their Paradise. [...] It was some relief when an aunt of the crétin, a kind old woman, came one day, and took away my strange, deformed companion. (227-8)

Ce n'est qu'après le départ de l'idiote que Lucy revient sur l'expérience. Lors de cette « réécriture » du personnage (si l'on peut appeler ainsi cette nouvelle description), le sentiment que Marie Broc vit dans un état de béatitude s'estompe :

[...] her poor mind, like her body, was warped: its propensity was to evil. A vague bent to mischief, an aimless malevolence, made constant vigilance indispensable. (229)

10. L'idiote n'acquiert un nom qu'au chapitre 19, quand on découvre quels étaient les sentiments de Paul Emanuel lorsqu'il l'avait comme élève (278-9). L'idiote est celle qui fait retour pour prendre de l'épaisseur, malgré sa disparition de la diégèse. L'effet de stase est très marqué et montre encore une fois que l'apparition de Marie Broc semble relever d'un inconscient du texte plus que d'une construction logique. Il faut bien reconnaître que Lucy noircit le portrait jusqu'à rendre Marie Broc de plus en plus malveillante au fur et à mesure des diverses mentions. Sur ce personnage créé se greffe une fascination-répulsion exprimée avec de plus en plus de force.

17 S. Shuttleworth, « Cultural Constructions of Idiocy in the Mid-Nineteenth Century », 31-2.

18 S. Gilbert & S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*, 404.

11. Avant de considérer ce que ces sentiments contradictoires ont à nous dire du phénomène d'abjection que le personnage signale, sans doute faut-il revenir brièvement sur l'effet de stase que son éternel retour contribue à créer. L'idiote, il est important de le rappeler, témoigne des limites du *Bildung*. Sa présence dans le texte mine le concept même de *Bildung* auquel la quête amoureuse et sociale de Lucy devrait pourtant rattacher la trame du roman. L'idiote figure l'impossibilité même d'adopter un comportement socialisé, animée qu'elle est de ce que le texte appelle, on l'a vu, « a vague bent to mischief, an aimless malevolence » (229). Parce qu'elle questionne la possibilité même de progrès ou d'accomplissement d'un destin personnel, l'idiote est sans doute à rapprocher de ces portraits de femme dont Paul Emanuel demande à Lucy de s'inspirer. Au cours de la scène de visite d'un musée, Paul Emanuel présente quatre portraits, quatre étapes de « La vie d'une femme », quatre portraits de femmes exemplaires, des « Anges » dont le modèle est présenté pour l'édification des spectatrices. Il y a là la « Jeune Fille », la « Mariée », la « Jeune Mère » et la « Veuve¹⁹ ». Lorsque Lucy les appelle « bloodless, brainless nonentities » (278), le lien établi avec l'idiote (« brainless ») nous rappelle que l'idiotie, c'est aussi l'état auquel est réduite la femme victorienne, privée de possibles. On retrouve la même idée lorsque Lucy, après l'épisode de dépression, explique au détour d'une métaphore puissante que la solitude rend fou ou idiot :

The world can understand well enough the process of perishing for want of food: perhaps few persons can enter into or follow out that of going mad from solitary confinement. They see the long-buried prisoner disinterred, a maniac or an idiot! - how his senses left him - how his nerves, first inflamed, underwent nameless agony, and then sunk to palsy - is a subject too intricate for examination, too abstract for popular comprehension. (356)

Sans échanges, sans contacts, sans amour et sans projets, l'être humain devient idiot. Brontë s'appuie peut-être là sur sa propre expérience de la solitude, mais aussi sur la conception que la phrénologie (à laquelle elle adhère sans réserve) a de la nécessaire utilisation des « facultés » :

Phrenologists saw the mind as consisting of thirty-seven separate faculties whose development could be read in the shape and size of the skull. They believed also that these faculties could be strengthened by exercise, or, conversely, could be weakened by disuse or by improper and unnatural use. Mental deficiency was therefore understood as a state in which the faculties lay dormant and undeveloped²⁰.

Lucy ne peut pas développer ce que la phrénologie appelle « facultés » dans l'isolement où elle se trouve. Elle craint leur perte, et c'est cette crainte que dévoile sans doute la présence de Marie Broc. Marie Broc incarne la menace d'atrophie du psychisme féminin lorsque la femme est condamnée à

19 Tous les termes ici entre guillemets sont tirés du texte (277-8) où ils apparaissent en français.

20 S. A. Gelb, « Science, Morality, and Intellectual Deficiency », 363.

une solitude absolument stérile. Voilà qui conduit à songer que l'idiote ne se lit pas seulement en termes psychanalytiques, mais aussi en termes de critique sociale. À travers le personnage de l'idiote, Brontë dénonce une fois de plus l'absence de possibles offerts à la femme victorienne.

L'abject

12. Il y a peu de descriptions de Marie Broc, le texte est bref, on le sait. Un élément central revient cependant : la souillure du personnage. La plainte de Lucy à Paul Emanuel montre qu'elle a désespérément tenté de retenir Marie Broc dans le champ de l'humain, du social, de l'acceptable en s'épuisant à la laver : « I washed her, I kept her clean, I fed her, I tried to amuse her; but she made mouths at me instead of speaking » (280). Malgré les efforts de Lucy, l'idiote ne peut être propre et échapper à l'abject.
13. Le terme « abject » sera ici compris comme l'entend Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur*. Kristeva y explique que l'abject constitue un espace indéfinissable entre le sujet et l'objet, espace qui brouille les limites même du sujet (l'abject est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du corps) et l'empêche donc, précisément, de se poser en sujet autonome. Or l'abject a à voir avec la relation originelle à la mère, à la fusion pré-œdipienne mère-enfant. Rejeter comme abject ce qui rend indéfinissables les limites même du sujet, ce qui relève de l'intérieur et de l'extérieur du corps (nourriture, saleté, déchet, ordures), c'est tenter de se déprendre de la fusion originelle pour parvenir à l'autonomie :

L'abject peut apparaître [...] comme la sublimation la plus *fragile* (d'un point de vue synchronique), la plus *archaïque* (d'un point de vue diachronique) d'un « objet » encore inséparable des pulsions. [...] L'abject nous confronte [...] à nos tentatives les plus anciennes de nous démarquer de l'entité *maternelle* avant même que d'exister en dehors d'elle grâce à l'autonomie du langage. Démarquage violent et maladroit, toujours guetté par la rechute dans la dépendance d'un pouvoir aussi sécurisant qu'étouffant²¹.

Ce n'est [...] pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'«entre-deux, l'«ambigu, le mixte²².

Il est remarquable de voir que la confrontation avec Marie Broc conduit Lucy à adopter une

21 J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 20, italiques de l'auteur.

22 *Ibid.*, 12.

conduite de quasi-anorexie : « Attendance on the crétin deprived me often of the power and inclination to swallow a meal, and sent me faint to the fresh air, and the well or fountain in the court » (229). Or la nourriture, selon Kristeva, peut, au même titre que la souillure, provoquer une violente réaction d'abjection :

[...] toute nourriture est susceptible de souiller. [...] La nourriture désigne ici l'autre (naturel) qui s'oppose à la condition sociale de l'homme et qui pénètre le corps propre. Par ailleurs, la nourriture est l'objet oral (cet ab-ject) qui fonde la relation archaïque de l'être humain à l'autre, sa mère, détentrice d'un pouvoir aussi vital que redoutable²³.

14. Si Lucy refuse de se nourrir, c'est donc qu'avec l'apparition de Marie Broc, une menace vient de se préciser, celle-là même que Kristeva a décrite comme « la rechute dans la dépendance d'un pouvoir aussi sécurisant qu'étouffant²⁴ », ou encore comme « [...] l'engloutissement dans la relation duelle où il [le sujet] risque non pas de perdre une partie (castration) mais de se perdre tout entier comme vivant²⁵ ». Dans *Villette*, les deux épisodes (celui de la garde de Marie Broc et celui de la dépression) ne sont pas liés par un système de causalité si l'on en croit le récit de Lucy, qui ne met en avant que son extrême solitude : ce n'est pas parce qu'elle a dû s'occuper de l'idiote mais parce qu'elle est isolée que Lucy s'effondre. Mais le lien existe bel et bien et doit être précisé : notre hypothèse est que Marie Broc incarne brutalement devant Lucy l'angoisse qui la ronge et qui la contraint à affronter une fois encore²⁶ l'extrême difficulté qu'il y a pour elle à faire le deuil de la fusion avec la mère, l'impossibilité peut-être d'accomplir cette séparation d'avec la mère qui conduit à l'autonomie. Avec Marie Broc, dont elle est flanquée, qui la suit constamment et dont elle doit prendre soin, elle construit une parodie de relation nourricière mère-fille²⁷. Lorsqu'elle ne peut se défaire de la présence incessante de la fillette (le texte parle, rappelons-le, de « constant vigilance », 229), Lucy est de nouveau confrontée à cette dyade mère-enfant mortifère car destructrice pour le sujet. Il n'y a rien d'étonnant à ce que la présence de l'idiote conduise à un épisode dépressif : « Que la dépression soit le fruit d'un deuil impossible à faire, un deuil avorté, ou, dirions-nous encore, d'un deuil « *catastrophé* », c'est ce que chacun sait, depuis Freud²⁸ ». La dépression de Lucy, logiquement, est liée à cette angoissante scénarisation du deuil non fait ou mal

23 *Ibid.*, 91.

24 *Ibid.*, 20.

25 *Ibid.*, 79.

26 Une fois encore en effet, comme on le verra dans la dernière partie de cet article.

27 C'est ce que fait remarquer S. Shuttleworth, « Cultural Constructions of Idiocy in the Mid-Nineteenth Century », 32.

28 P. C. Racamier, *Le Génie des origines*, 62. Racamier décrit l'obligation de renoncer à la fusion avec la mère comme constituant le deuil originaire, modèle de tous les deuils qui suivront.

fait de la fusion avec la mère. Cette scénarisation signale la menace de « l'engloutissement dans la relation duelle²⁹ » qui guette l'héroïne.

15. Que l'on prête à présent une attention particulière aux grimaces de Marie Broc, ce mode particulier par lequel communique l'idiot quasi-aphasique et dont Lucy reste la seule destinataire, et l'on comprend que cette communication confirme la permanence du lien à la mère. On pourrait tout d'abord penser que la figure de l'idiot permet à Brontë de questionner les limites de l'humain : l'idiot est-il un être humain ou un animal, si l'on considère que l'être humain s'oppose à l'animal en tant que doué de langage ? Adopter une telle lecture et conclure que Brontë cherche à opposer l'humanité de son héroïne à l'animalité de l'idiot reviendrait à balayer tout ce qu'ont à nous dire les grimaces de Marie, tout ce qu'elles disent à Lucy. La différence entre les deux personnages féminins n'est pas si grande, en effet. Comme l'idiot, quoiqu'à un moindre degré, Lucy souffre de réelles difficultés à communiquer, comme elle le confie elle-même : « [I] converse imperfectly. [...] penury stamp[s] [my] language » (307).

16. Les grimaces de Marie Broc relèvent en fait d'un idiolecte largement tributaire de ce que Kristeva appelle le « sémiotique ». Le sémiotique, langage non paraphrasable, correspond à une phase de développement pré-linguistique, ce moment où justement l'espace pré-œdipien n'inscrit pas de limites distinctes entre sujet et objet, mère et enfant. Kristeva l'oppose au « symbolique », paraphrasable et post-œdipien :

[Le sémiotique relève] d'une fonctionnalité pré-verbale, qui ordonne les rapports entre le corps (en voie de se constituer comme corps propre), les objets, et les protagonistes de la structure familiale. Mais nous distinguerons cette fonctionnalité des opérations symboliques qui, elles, relèvent du langage au sens d'un système de signes, c'est-à-dire indépendamment du fait qu'il y ait ou non langue vocalisée ou bien gestuelle (comme chez les sourds-muets). La fonction kinésique à laquelle nous pensons en parlant du sémiotique, est antérieure à la position du signe. [...] Il s'agit donc de fonctions sémiotiques pré-œdipiennes, de décharges d'énergie qui lient et orientent le corps par rapport à la mère³⁰.

Ces deux modalités [sémiotique et symbolique] sont inséparables dans le *processus de la signification* qui constitue le langage, et la dialectique de l'une et de l'autre définit les types de discours (narration, métalangue, théorie, poésie, etc.) : c'est dire que le langage dit « naturel » tolère différents modes d'articulation du sémiotique et du symbolique. [...] Le sujet étant toujours sémiotique et symbolique, tout système signifiant qu'il produit ne peut être « exclusivement » sémiotique ou « exclusivement »

29 J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 79.

30 J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, 26.

symbolique, mais il est obligatoirement marqué par une dette vis-à-vis de l'autre³¹.

Les grimaces de Marie Broc participent d'un mode de communication pré-verbal dont relèvent aussi les mouvements du corps, la totale dépendance vis-à-vis de Lucy, et de manière plus générale, l'ensemble du spectacle donné par son comportement (« she [...] would sit for hours together moping and mowing, and distorting her features with indescribable grimaces », 229 ; « her repulsive manners, her often unmanageable disposition », 279). La présence de l'idiote à ses côtés et l'échange avec elle offrent à Lucy le spectacle de la fusion originelle mère-enfant. Cette communication entre une héroïne qui a des difficultés à parler et une fillette dont l'idiolecte témoigne de la « dette vis-à-vis » du sémiotique conduit en effet, une fois encore, à considérer que l'épisode de la garde de Marie Broc est l'occasion de reconstituer un couple mère-enfant. Ce couple mère-enfant ressemble à une dyade mère-fille à l'intérieur de laquelle l'altérité est mal construite, dans la mesure où l'attribution du rôle de la mère est légèrement brouillée : Lucy parle avec difficulté, et c'est elle l'« idiote » du roman à quatre reprises³².

17. Notre hypothèse de lecture du personnage de l'idiote est donc bien que Marie Broc montre à Lucy ce qu'il advient quand le sujet féminin échoue à poser la mère comme Autre. Son identité se dilue et ses facultés mentales, seules garantes de l'indépendance et de la possibilité de se construire un destin, disparaissent. Nous allons à présent tenter d'évaluer la dimension conjuratoire du personnage de l'idiote en examinant rapidement les autres modalités de confrontation à l'abject que propose le roman, afin de mieux saisir le mouvement général dans lequel s'inscrit l'épisode du tête-à-tête entre l'héroïne et Marie Broc.

Comment Lucy compose avec l'abject

18. Si l'on reprend le fil du roman pour tenter de repérer quelques-uns des endroits du texte où Lucy se confronte à l'abject, un curieux détail ne pourra manquer d'attirer l'attention : celui de la poupée de Polly³³. Dans les premières pages du roman, Lucy, sans doute âgée d'une dizaine d'années, réside chez sa marraine, où elle voit surgir une autre petite fille, plus jeune qu'elle, prénommée Pauline (ou Polly). Dès cette arrivée, Lucy se tient en retrait et commente le spectacle offert par l'autre fillette. De cette partie du récit, on retiendra ici l'horreur de Polly pour la saleté et

31 *Ibid.*, 22.

32 Nous verrons plus loin que deux autres dyades au moins attribuent à Lucy la place de la fille.

33 Pour compléter l'analyse proposée dans cette partie, je me permets de renvoyer à I. Hervouet-Farrar, « Polyphonie et hantise dans *Villette* », *Cahiers victoriens et édouardiens*.

son désir obsessionnel d'être propre. Elle s'écrie : « I have dressed myself, but I do not feel neat. Make me neat! » (66). On se souvient, avec la toute petite fille qu'est Polly, que « le dégoût de la souillure [agit] comme [une] protection vis-à-vis du pouvoir mal contrôlé des mères³⁴ ». Voilà qui annonce donc curieusement le désir de Lucy de laver Marie Broc et de soigner ses effets (« I washed her... », 280). Il serait toutefois abusif de rapprocher cet épisode de celui qui met en scène Marie Broc si ce début d'histoire ne faisait apparaître une étrange poupée :

The doll, duly night-capped and night-gowned, lay in its cradle [...]. "Miss Snowe," said she [Polly] in a whisper, "this is a wonderful book. Candace" (the doll, christened by Graham; for, indeed, its begrimed complexion gave it much of an Ethiopian aspect) - "Candace is asleep now, and I may tell you about it; only we must both speak low, lest she should waken [...]." (88)

19. Polly se présente comme un personnage en apparence suffisamment armé pour se protéger de la menace de l'abject. Mais le curieux détail de la poupée à la crasse si incrustée qu'elle en a la peau sombre amène à considérer que le couple Polly-Candace reproduit en miniature (et annonce) le couple Lucy-Marie Broc. On a bien là déjà un sujet féminin obsédé par la propreté, mais constamment flanqué d'un double à la saleté abjecte. Il est très étonnant de voir que le récit de Lucy ne commente pas davantage la présence de cette curieuse poupée (qui disparaît immédiatement), mais qu'il assimile constamment Polly à une poupée (le terme « doll » décrit Polly à quatre reprises), ce qui brouille la distinction entre Polly et Candace, comme plus tard l'usage fait du terme « idiot » inscrira le lien qui unit Lucy et Marie Broc. Ainsi, dès le début du roman, presque imperceptiblement, la puissance contaminante de l'abject semble à l'œuvre dans des scènes apparemment très éloignées de ses enjeux.

20. Lucy quitte la résidence de sa marraine, puis se retrouve seule au monde et doit trouver du travail. Elle devient une sorte de dame de compagnie auprès d'une vieille femme malade, Miss Marchmont. Voici brièvement comment Lucy décrit cette expérience :

Even when she scolded me - which she did, now and then, very tartly - it was in such a way as did not humiliate, and left no sting; it was rather like an irascible mother rating her daughter, than a harsh mistress lecturing a dependant. [...] Two hot, close rooms thus became my world; and a crippled old woman, my mistress, my friend, my all. [...] For these things I would have crawled on with her for twenty years, if for twenty years longer her life of endurance had been protracted. But another decree was written. It seemed I must be stimulated into action. I must be goaded, driven, stung, forced to energy. (96-7)

34 J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 93.

Avec Miss Marchmont, la dyade mère-fille est reformée, comme le suggère le texte, et la tentation qui s'offre à Lucy est celle de la fusion-dilution dans l'univers maternel que Kristeva appelle, on s'en souvient : « la rechute dans la dépendance d'un pouvoir aussi sécurisant qu'étouffant³⁵ », mais aussi « [u]ne jouissance [...] dans laquelle le sujet s'engloutit³⁶ ».

21. Lorsqu'il expose les grands axes de la théorie freudienne du féminin dans son ouvrage *Freud et la femme*, Paul-Laurent Assoun écrit :

Voici [...] ce qui nous semble donner style à la féminité inconsciente : le cheminement d'un vouloir inlassable, sinon intraitable, qui se signifie en *décisions* successives qui ne sont pas sans évoquer une certaine image de « souveraineté ». Décisions de *rupture* qui viennent briser net un attachement antécédent : être liée infiniment à la mère, puis devoir décider de la « lâcher »³⁷.

C'est ce lien pré-oedipien « infini » à la mère que Lucy doit absolument rompre sous peine de s'égarer dans la fusion étouffante (« two hot, close rooms », 96), malgré le désir qu'elle a de se perdre. La menace est réelle, et Lucy doit se lancer dans ce qu'Assoun nomme une « intense activité de *conquista*³⁸ » pour préserver la construction de l'autonomie (« I must be stimulated into action. I must be goaded, driven, stung, forced to energy », 97). Et c'est là, une fois Lucy partie vivre sur le continent pour y travailler dans le pensionnat de Mme Beck, que se situe la nouvelle représentation de la dyade qui fait apparaître l'idiote. Marie Broc, figure plus forte, représentation plus accusée du destin qui attend Lucy si elle renonce à se poser en sujet, apparaît dans le roman comme en réponse aux séductions de la latence qu'avait laissé entrevoir l'épisode précédent.

22. De la malveillance de Marie Broc (« aimless malevolence », 229) surgit enfin, littéralement, comme par le biais du substantif, un dernier personnage auquel Lucy est sommée de se mesurer, celui de Malevola. Lucy brosse de Mme Walravens, qu'elle surnomme Malevola, le portrait d'une créature répugnante qui ne peut qu'être la trace du processus d'abjection dont elle est la cible :

She might be three feet high, but she had no shape; her skinny hands rested upon each other, and pressed the gold knob of a wand-like ivory staff. Her face was large, set, not upon her shoulders, but before her breast; she seemed to have no neck; I should have said there were a hundred years in her features, and more perhaps in her eyes - her malign, unfriendly eyes, with thick grey brows above, and livid lids all round. (481)

La vieille femme monstrueuse habite dans un très vieux quartier de Villette, qui porte lui aussi la

35 *Ibid.*, 20.

36 *Ibid.*, 17.

37 P-L. Assoun, *Freud et la femme*, 22, italiques de l'auteur.

38 *Ibid.*, 25, italiques de l'auteur.

marque de l'abject : « the old and grim Basse-Ville » (479). Malevola est une anti-mère, une figure maternelle dénaturée, qui a laissé mourir sa petite-fille et exige que ceux qui l'entourent, Paul Emanuel en particulier, préservent sa fortune (et entrent ainsi avec elle dans un rapport nourricier où elle joue le rôle d'une enfant). On voit réapparaître avec elle ce type de personnage particulièrement angoissant pour Lucy dans la mesure où on distingue mal s'il s'agit d'une mère effroyable ou d'une petite fille plus monstrueuse encore. À propos du nom de Mme Walravens, Gilbert et Gubar écrivent :

Walls are associated repeatedly with imprisonment, while the raven is a traditional Celtic image of the hag who destroys children. And Mme Walravens has, we learn, destroyed a child by confining her [...]. Thus, as the terrible mother who seeks to take revenge, she enacts at the end of *Villette* a role which seems to be a final (and most intense) image of Lucy's repressed anger at the injustice of men and male culture, for in journeying to this ancient house in the oldest part of the city, Lucy has met her darkest and most secret avatar³⁹.

Que Mme Walravens soit un dernier portrait, dans la fiction de Brontë, de la mère abjectée car monstrueuse et destructrice pour l'équilibre psychique, oui. Qu'elle soit l'incarnation d'une colère ne nous semble pas avéré.

23. Quel est le destin de cette lutte pour construire ou préserver l'autonomie du sujet ? Jusqu'aux derniers mots, le texte du roman inscrit la permanence du péril. Cette permanence est signalée par ce qu'on pourrait presque considérer comme la victoire de Malevola : c'est d'elle qu'il est question en toute fin du texte, et c'est elle qui « coupe » la parole de Lucy narratrice, contrainte, dirait-on, de prendre congé d'un expéditif « Farewell ». Voici la dernière phrase du roman : « Mme Walravens fulfilled her ninetieth year before she died. Farewell » (596).

24. À propos du personnage de Vashti, cette comédienne dont l'art fascine, Lucy explique : « what hurts becomes immediately embodied » (340). Voici peut-être l'indication la plus précise des origines de la création de Marie Broc, figure de l'idiotie telle que la conçoit Brontë. Malgré les apparences, Marie Broc n'est pas un personnage marginal, puisqu'elle surgit d'une des angoisses qui structurent le roman. Elle s'inscrit dans un processus de *Bildung* constamment menacé, et finalement (nous semble-t-il) empêché, par l'apparition successive de personnages féminins qui vont « incarner ce qui fait mal » en montrant toute la difficulté de rompre le lien à la mère. L'idiote, incapable de survivre seule, témoigne d'une possible annihilation dans la dyade fusionnelle qui empêcherait Lucy d'être souveraine. On retrouve finalement dans *Villette* ce même sentiment

39 S. Gilbert & S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*, 431.

complexe de fascination-répulsion entrevu dans les écrits non fictionnels de Dickens. Mais pour Brontë, qui a eu tant de mal à écrire ce dernier roman, faire apparaître comme double de son héroïne une attardée mentale incapable d'accéder au symbolique, c'est aussi laisser entrevoir au lecteur le spectre de cette angoisse liée au silence qui hante l'écrivaine.

Œuvres citées

ASSOUN, PAUL-LAURENT. *Freud et la femme*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2003.

BRONTË, CHARLOTTE. *Jane Eyre*. 1847. New-York: Norton, 2001.

BRONTË, CHARLOTTE. *Villette*. 1853. Harmondsworth: Penguin, 1985.

CHASE, KAREN. *Eros and Psyche: The Representation of Personality in Charlotte Brontë, Charles Dickens, George Eliot*. New York & London: Methuen, 1984.

DICKENS, CHARLES. « Idiots ». *Dickens Journals Online: Household Words*. Volume VII: 313-317. <http://www.djo.org.uk/household-words/volume-vii.html>

Dictionnaire des sciences médicales. Paris : Panckoucke, 1818.

GELB, STEVEN A. « "Not Simply Bad and Incurable": Science, Morality, and Intellectual Deficiency ». *History of Education Quarterly*. Vol. 29, No. 3 (1989): 359-379. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/368909>

GILBERT, SANDRA M. AND SUSAN GUBAR. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*. 1979. New-Haven: Yale UP, 2000.

HERVOUET-FARRAR, ISABELLE. « Polyphone et hantise dans Villette : quelques aspects du pacte de lecture » . *Cahiers victoriens et édouardiens*. 83 (2016). URL : <http://cve.revues.org/2580> ; DOI :10.4000/cve.2580

KRISTEVA, JULIA. *La Révolution du langage poétique*. Collection « Tel Quel ». Paris : Seuil, 1974.

KRISTEVA, JULIA. *Pouvoirs de l'horreur : Essais sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980.

MARTINEAU, HARRIET. « Idiots Again ». 1854. *Dickens Journals Online: Household Words*. Volume

IX: 197-200. <http://www.djo.org.uk/household-words/volume-ix/page-189.html>

MCDONAGH, PATRICK. *Idiocy: A Cultural History*. Liverpool: Liverpool University Press, 2008.

RACAMIER, PAUL-CLAUDE. *Le Génie des origines : psychanalyse et psychose*. Paris : Payot, 1992.

SHOWALTER, ELAINE. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. 1985.
London: Virago Press, 1993.

SHUTTLEWORTH, SALLY. « “So Childish and So Dreadfully Un-Childlike”: Cultural Constructions of Idiocy in the Mid-Nineteenth Century ». *Crossing Boundaries: Thinking through Literature*. Eds. Julie Scanlon & Amy Waste. Sheffield: Sheffield Academic Press, 2001. 17-44.